

CANDIDO CAMACHO

cándido camacho

**ENERO
1983**

cándido camacho

Diseño de la presente edición cándido camacho.

© **de las ilustraciones** cándido camacho.

© **del texto «cándido camacho»** maud westerdahl.

© **del texto «cándido camacho. erótica»** carlos e. pinto.

impreso por litoten, s.a. (artes gráficas) - simón bolívar, 20 - tfno.: 21 14 10
santa cruz de tenerife

fotocomposición relax - rbla. pulido, 85 - tfno.: 28 37 05 - santa cruz de tenerife.

*A Epifania Gómez Breña y
Cándido Camacho Gómez
por haber permitido que mi realidad
pictórica se realice.*

CANDIDO CAMACHO

Por
Maud Westerdahl

Tanto Cándido Camacho como su obra resultan evasivos frente a la pregunta, escondidos detrás de cortinas pálidas y evanescentes, que revelan lo menos posible, pero que plantean numerosas interrogaciones.

Dice Camacho que su tiempo se desarrolla a mitad entre pintar y vivir; que lee poco; que no va al cine; que le da igual oír –o escuchar– con el mismo placer, a Marlene, Machín o Bach. Parece que no pertenece a nada ni a nadie. Investigar este mundo, pues, necesita una mirada analítica, poética y, para no perder los pedales, racionalista y coordinadora, también.

No queda más remedio, entonces, que indagar entre facetas y buscar claves entre datos complejos, escurridizos y a menudo incoherentes. Recurrir a referencias, comparaciones, ecos, equivalencias, aproximaciones, correspondencias para tratar de lograr una suma, un balance, un saldo de cuenta, siempre aproximativos e erróneos, pero que quizás dejen lugar a algunas vagas verdades.

El carácter común a estas facetas es evidentemente la afirmación y la fascinación de la decadencia dorada, de la belleza de la descomposición, de lo morboso o venenoso, de lo crepuscular o lunar en contra del alba o del sol, de lo pecaminoso frente a la virtud, de lo diabólico o sacrílego contra lo sagrado, del mito desmitificado. (Marlene, por ejemplo. Dice Camacho: soy cómplice del mito). Así que andamos entre referencias.

REFERENCIAS ARTISTICAS

Amor al cuerpo humano, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, el Klimt del «beso», el modernismo sensual del canario Néstor, el Renacimiento, Florencia y hasta los desnudos del Greco. Odio, también, al cuerpo: Dalí excremental y de formas blandas, la descomposición de la carne, la belleza deshecha, hasta, quizás, Egon Schiele y la masturbación letal.

REFERENCIAS LITERARIAS

Otra vez los grandes decadentes. «La Carroña» de Baudelaire: «el cielo contemplaba tan espléndida osamenta / que maduraba y expandía como una flor / pero tan fuerte era el hedor que creíste / desmayarte y sobre la hierba caer».

«Las Diabólicas», de Barbey D'Aurevilly, Wilde, claro, y la gran voluptuosidad vomitiva del «Jardín de los suplicios», de Octave Mirbeau, con fetichismo esteticista y misas negras de alta costura.

REFERENCIAS SURREALISTAS

Y la sexualidad surrealista. Surrealismo vegetal: plantas mórbidas, lianas, hongos, orquídeas, polen, semillas, etc. Surrealismo corporal de damas salidas del «Vogue», pero tuertas o mutiladas, dominantes y también violadas. Marlene endiosada, pero con el pecho abierto; la niña rosada con sangre en el vientre y una mirada entre ingenua y satisfecha; San Sebastián perforado por las flechas. Y el zoo surrealista de bichos: insectos, alimañas, el Bosco.

REFERENCIAS RELIGIOSAS

«El calvario lo encaro por el lado erótico o irónico», dice Cándido Camacho.

REFERENCIAS DE LO FRIVOLO Y KITSCH

Angelitos mironeñ, espectadores indiferentes o cómplices sin función clara. Cortinas, encajes, telarañas o grafismos de fino bordado y transparencias ambientales.

REFERENCIAS A MATERIALES UTILIZADOS

Pintura, insectos muertos, preservativos, marcos rotos, cera de cirios, semen, elástico, gomas, elementos opalescentes, pegajosos, hinchables, inflables, dilatables, plegables: transformar lo asqueroso en placer estético o mental, a través de elegantes, difíciles interpretaciones del complicado proceso de traducir desde un idioma a otro. Este refinado juego-equilibrio entre el ensueño y la realidad, entre lo posible y lo imposible, lo fácil y lo difícil, nos lleva a sus últimas consecuencias, es decir, al dandismo y al humor negro. Dice André Breton: «El humor en Baudelaire, es parte integrante de su concepción del dandismo». Humor negro brutal: los comentarios de los invitados al banquete de Pere Ubu (Alfred Jarry): «Todo era muy bueno, señor, salvo la mierDra». Contesta Ubu: «Eh! Tampoco estaba mal la mierDra». Terminemos con Baudelaire, otra vez, diciendo al fotógrafo Nadar, a rajatabla: «¿No estarías conforme conmigo en que los sesos de los niños pequeños deben tener un sabor parecido al de las avellanas?»



REFERENCIAS

Alfonso, J. (2010).
Código de Comercio.
Ley 12.000 de 1992.
Bogotá, D.C.

RESUMEN

El presente artículo
tiene como objetivo
analizar el impacto
de la Ley 12.000 de
1992 en el ámbito
de la responsabilidad
civil y el seguro de
daños. Se examina
cómo esta ley
modificó el sistema
de imputación de
culpa y la cobertura
de los seguros de
daños, buscando
una mayor equidad
y protección para
los damnificados.

Palabras clave:
Responsabilidad civil,
seguro de daños,
Ley 12.000 de 1992,
culpa, imputación,
daños.

CANDIDO CAMACHO

EROTICA

**Por
Carlos E. Pinto**

UNIVERSIDAD

LIBRO

UNIVERSIDAD

La aparición de Cándido Camacho en el panorama plástico insular no es fortuita, es la exigencia de una generación intelectualmente atormentada que busca una formulación filosófica a su libre gestualidad, a su libre deseo. Por ello, al iniciar esta aproximación a su obra pictórica debo advertir la necesidad ineludible de comprender los hechos que rodean su práctica, a tenor de unas circunstancias que son, con mucho, factores determinantes de su nacimiento en la plástica y su andar por ella.

Nace Camacho en Tazacorte, en la isla de La Palma, el año 1952, en el seno de una familia de agricultores de la que es primogénito. La historia oscura del «petit París» podría ilustrar o, mejor, metaforizar una realidad bien distinta, sin embargo, aún en comunidades reducidas, la distancia y el contexto familiar son imperativos ineludibles y, en su caso, la vecindad en el barrio de Marina supone un alejamiento suficiente como para limitar las relaciones con el pueblo. De toda formas, la existencia de Camacho debe, por fuerza, heredar esa sensibilidad desquiciada que es rasgo característico de la gente de la isla y hasta inspirarse de su agonías y miserias, las de una hélade trasplantada o un París descontextualizado.

Nuestro pintor dibuja por capricho desde joven, apuntes de paisaje, personajes, animales, etc. El lápiz y la acuarela son sus primeras técnicas. Pocos ecos encuentra su afición, solo un maestro de la escuela pública que atiende sus ejercicios y los aprueba y una vecina amiga que dibuja muy minuciosamente y que lo anima a trabajar. El alimento literario es también bastante escaso en lo principios, pero a través de él empieza a manifestarse su atracción por los mundos «externos» y exóticos. Así, un libro sobre el antiguo Egipto hará volar su imaginación más allá de los límites insulares, hasta elucubrar formas de vida y actitudes que lo subyugan. Este interés por lo exterior lo lleva a recrear paisajes ajenos, en oposición a aquellos inmediatos que lo rodeaban y que eran fuente de inspiración de la única pintura que podía verse en la isla: los ámbitos isleños. Copia, entonces, paisajes alpinos, por ejemplo, y extrae de postales y fotografías sus «medios» diferentes, dibujando incluso una asombrada invención de Venecia. Todas estas atracciones, ya desde su juventud, decantan

un interés apasionado por la sustancia de los signos y uno de ellos, el cuerpo, inspirado tal vez por las sugerentes formas griegas o por el esquemático misterio de las formas egipcias, le interesa especialmente, hasta el punto de que su primer deseo profesional fuera «ser bailarín». Este deseo encuentra su complemento simbólico en otra fuente de inspiración muy característica de estos primeros años: el mundo de la antropología, el origen del hombre y, más exactamente, su dimensión real, la evolución de su naturaleza: «como ves, el hombre me ha interesado siempre».

Muchos de los apuntes del pintor de estos primeros años se conservan en una serie de blocks de dibujo, en los que aparecen intercalados recortes de fotografías de Marilyn Monroe, Dean, la Crawford, Stanwick y más tarde Marlene, Nijinsky o Rita Haywort, que van forjando una mitología pronta a convertirse en pasión. Estos apuntes y recortes, insustanciales y deslavazados al principio, cobran una exquisita materialidad a medida que pasa el tiempo. Los intereses y las caras cambian. De las pasiones juveniles irá haciéndose la pasión formal por el mito y así, ese encuentro con el mundo del espectáculo, que no es otra cosa que el descubrimiento de la puerta que da acceso a un mundo sin territorio, esa relación misantrópica con sus héroes y sus símbolos, acabará creando en una personalidad dúctil y manifiestamente receptiva el «alter ego» que encarnará las vivencias actuantes de sus mitos. En este punto, externo, donde la vida y el arte se funden en la actuación, es donde tendrá lugar el verdadero descubrimiento de la pintura por Cándido Camacho. Pero entendámonos, no tanto el descubrimiento de la práctica pictórica, que será posterior, hacia 1976 en confesiones del propio pintor, como el de la sustancia de la pintura, lo que la pintura en sí debe decir o, en última instancia, proponer.

Todo el aprendizaje del que hemos hablado, más inconsciente que consciente, tiene lugar durante los años en los que Camacho estudia el Bachillerato y Preu en su isla natal. Concluidos los estudios toma la decisión de hacer Bellas Artes. A ello lo mueven razones de coherencia consigo mismo, más que estrictamente vocacionales, es decir la imperiosa necesidad del desarraigo que está en la esencia de lo insular, y la busca de un sí mismo que nunca se halla próximo.

En 1970 se traslada a Tenerife. Su primer año en la capital de la Provincia es solitario y agobiante. Su relación con los compañeros de estudios es escasa, cuando no distante. A finales de ese mismo año conoce a Alfredo Abdel-Nur, con quien traba una profunda amistad: «el encuentro con Alfredo es muy importante a todos los niveles, fue la primera persona con quien pude hablar de todo cuanto hacía o sentía». A través de Alfredo va entrando en contacto con un grupo de estudiantes, la mayor parte foráneos de Tenerife y que residían en la isla durante el curso académico. Conoce a Antonio Gómez del Toro y por él a Andrés Sánchez Robayna.

Al año siguiente serán Antonio y Octavio Zaya y, más adelante, José Saavedra y Charly (Among Tea). Camacho va integrándose, poco a poco, en un universo que se dispone azarosamente, un universo que en el fondo lo aguarda.

Durante los tres años tinerfeños Cándido Camacho pinta, vive intensamente y sobre todo participa de una fruición cultural que, subterráneamente, era la más avanzada de las islas. Sus cuadros van amontonándose en la habitación que Antonio Gómez ocupaba en La Laguna. Las lecturas de Gómez del Toro y Sánchez Robayna, sus propias mitologías, sus universos en permanente ebullición intelectual, ilustran a Camacho, hasta el punto de que su primera exposición se promovería en el seno de estos encuentros y esta amistad. De la época (1971) data una obra, de inspiración colectiva, que los catálogos reseñan misteriosamente. Dicen que «su producción pictórica, a partir de 1971, tiene su precedente en la obra *el cántaro está en el suelo, mamá no puedo con ella*, obra de dimensiones monumentales destinada a servir por único vestido insuficiente a una obra más climática de figuras danzantes, a ser rebajada y activa, no fue por eso menos indeterminada». La obra, en efecto, fue consumida en unos festejos, usada y vestida por los enloquecidos participantes que representaron así un encuentro inusual con el arte. Esta amistad creadora puede dar una idea, bien que somera, de la efectividad de una relación vital con el arte y su objeto más directo y emulsionante.

En 1972 Camacho ya reside en La Laguna, en una casa de la Calle de San Agustín que es hoy, curiosas manifestaciones crepusculares del destino, la residencia de quien esto escribe. La casa, habitada de espíritus, al decir de Gómez del Toro, que había tenido en ella frecuentes trances apocalípticos, albergaba una pensión en la que convivían con el pintor Antonio y Octavio Zaya, José Saavedra y las visitas esporádicas de Antonio Gómez, Among Tea, José Carlos Cataño, en sus inicios, y la mayor parte del subterráneo lagunero. Algunos incidentes los obligan a trasladarse a una casa muy próxima, en una calle colindante, hacia los últimos meses del año. Al poco tiempo la casa es asaltada por la policía y sus moradores detenidos. Las acusaciones no dejan ni un respiro al pismo: robo sacrílego, robo de obras de arte, práctica de misas negras, uso de drogas, homosexualidad, pederastia, etc., etc. El apergaminado mundo de las islas recibe el impacto y se conmociona. La Universidad, de la que José Saavedra era profesor adjunto de la Facultad de Filosofía y Letras, no sale de su asombro. Pronto vendrían las libertades bajo fianza y más tarde el juicio y las condenas, decantadas por una visión más serena de los hechos, el exilio de José Saavedra y, en fin, la paulatina disolución desencantada del grupo al que el suceso marcará profundamente.

Por esas fechas Camacho tiene ya concertada su exposición en Las Palmas, que realizará en 1973. Poco después de esta se enfrentará al ser-

vicio militar, y en acabándolo reanudará su labor pictórica, toda ella marcada indeleblemente por unos acontecimientos y unos hechos tan radicales como importantes. En 1976 expondrá en Conca y en adelante su historia será la historia de su pintura.

Estos breves trazos introductorios tienen, más que nada, una función descriptiva de acontecimientos existenciales trascendentes para la obra de nuestro pintor. En medio de ellos su obra se ha ido haciendo y es su historia y sus claves las que por supuesto más nos interesan.

De 1973 (9 de Febrero) data la primera exposición de Cándido Camacho. Ninguna muestra de la pintura de los setenta conjuga en torno suyo un aparato crítico con paralela coherencia. Ante los cuadros de Camacho y ante sus mismos imprecisos objetivos pictóricos, reflexionan los jóvenes escritores de la *otra* cultura, sacando a la luz, por primera vez en las islas, el oscuro discurso de lo moderno y su preceptiva analítica. Los nombres de Andrés Sánchez Robayna, Gómez del Toro o Zaya nos permitirían reconstruir, sin duda, una generación exquisita y polémica, una generación ávida y agresiva en torno a cuyos presupuestos vitales e intelectuales se gestaría buena parte de la pintura insular de la primera mitad del decenio. Más tarde, al sedimentarse las personalidades y encauzarse las profesiones, estos «chicos difíciles», como fue denominada la «degeneración» por uno de sus miembros más controvertidos, Antonio Gómez del Toro, acabaron enfrentándose airadamente unos con otros, matizando cada cual su destino preciso. Hasta tal punto es importante el grupo(*) en sus individualidades que, tras la crisis, fueron cristalizándose en torno a cada una de ellas las actitudes definitorias de la pasión intelectual contemporánea en las islas.

Así, Zaya presidió el «subterráneo» durante muchos años, hasta convertirse en una suerte de «Cronista oficial» de la vanguardia; Sánchez Robayna generó en torno suyo el rigor académico de las investigaciones de la

(*) Debo precisar que la noción de grupo o la más conveniente de generación, no lleva implícita ni la comunión de ideales ni la identificación amistosa. La relación entre sus miembros no es otra que la de una simultaneidad expresiva y ciertas concomitancias teóricas que, sin embargo, permiten diferenciarlos y hasta aislarlos. El que esto escribe, por ejemplo, se integró en los «chicos difíciles» –por adscripción del propio Gómez– hacia 1975, aunque le uniera una gran amistad, intelectual y anímica, con algunos de ellos, principalmente con Sánchez Robayna, desde años anteriores. Otros nombres, como los de John Kuehn (luego Ramón Chantri), Angel Sánchez y el de José Carlos Castaño, permiten formular una constelación sugerente que invita a pensar en una veleidosa biografía de las relaciones generacionales no exenta de atractivos, ya que el carácter «difícil» no deriva de otra cosa que de la conflictividad emocional de dichas relaciones.

contemporaneidad poética; Saavedra se dedicó a la política de la ruptura y el exilio ético y Gómez del Toro al anonimato y las prestidigitaciones hedonistas, todos ellos modelos de vida y actitudes ante la cultura. Esta poderosa energía quería ver en Cándido Camacho a su pintor de cámara, y así se pronunciaron en los comentarios de revistas y periódicos. El análisis que de la primera exposición de Camacho acometen los «chicos difíciles» tiene la particularidad de ser el primer discurso crítico vanguardista que se hace en las islas y uno de los primeros del país. Partiendo de la óptica deleuziana que estructuraba el pensamiento abstracto contemporáneo sugerido por Nietzsche, los críticos ordenaban la obra de Camacho dentro de lo que uno de ellos, Sánchez Robayna, llamó «esquema abierto» y luego *espacio reinventado de la pintura*. En esta reinención estaban depositadas, sin duda, las mayores esperanzas teóricas. El tiempo y las vicisitudes, sin embargo, conducirían la obra de Camacho por derroteros menos comprometidos. Pero detengámonos en esta primera muestra en la que se articula un ciclo de series (en la terminología del pintor) que hallarán su expresión culminante en la exposición de 1976 y que forman, con esta, una etapa delimitada y definida de la obra de nuestro pintor.

La muestra de Camacho de 1973, en la Cripta de la Casa de Colón, cuenta con una historia suficiente. El principal animador de la misma fue Andrés Sánchez Robayna, quien a su vez preparó el «dossier» sobre el pintor que vio la luz en la revista *Fablas*¹ coincidiendo con la exposición. Es necesario aclarar que Sánchez Robayna realizó todas las gestiones para que la exposición se llevara a cabo, pero declinó, en última instancia, el ofrecimiento del pintor para organizarla, ante la aparición en escena de José Saavedra y sus anómalas conflictividades (el instinto de Robayna se vería corroborado). A partir de entonces comenzaría un distanciamiento teórico cada vez más acentuado de Sánchez Robayna con respecto a la obra del pintor palmero. La muestra estaría integrada por óleos de pequeño y mediano formato bajo el denominador común de «Serie de los Cuerpos». La alusión es directa, cuerpos, o más precisamente formas de torsos, superpuestos, ascendentes o descendentes, escuetamente diseñados en sus límites físicos: líneas rectas que integran el poder y curvas que sugieren la sensualidad, espaldas y glúteos mínimamente movedizos. El movimiento será, sin duda espacial, convergencia y divergencia de formas en un medio que no se resigna a ser el escenario de una acción emotiva sino que, en la medida que la serie avanza, se integra a los cuerpos hasta, en los últimos lienzos, abstraerlos de la realidad que los provoca. Aparecen entonces como verdaderas arquitecturas humanas presentes en un ámbito nocturno donde los roces y las identificaciones son anónimos. Este anonimato convierte al cuerpo en único ante los símbolos que lo difinen, huecos de luz y lunas mórbidas que señalan, al menos, la existencia de un espacio o acaso sólo el pensamiento de esa existencia. El cuerpo en este espacio se esque-

matiza al punto de ser parte de la estructura de la noche en la que, sin embargo, permanece como una leve ondulación sobre la superficie plana en la que existe, si es que tal cuerpo o tal espacio puede decirse que existan. Al fin el único dato específico a todas las obras es el movimiento; y será la evolución de este rasgo, como veremos, una de las constantes definitivas de toda la obra de Camacho.

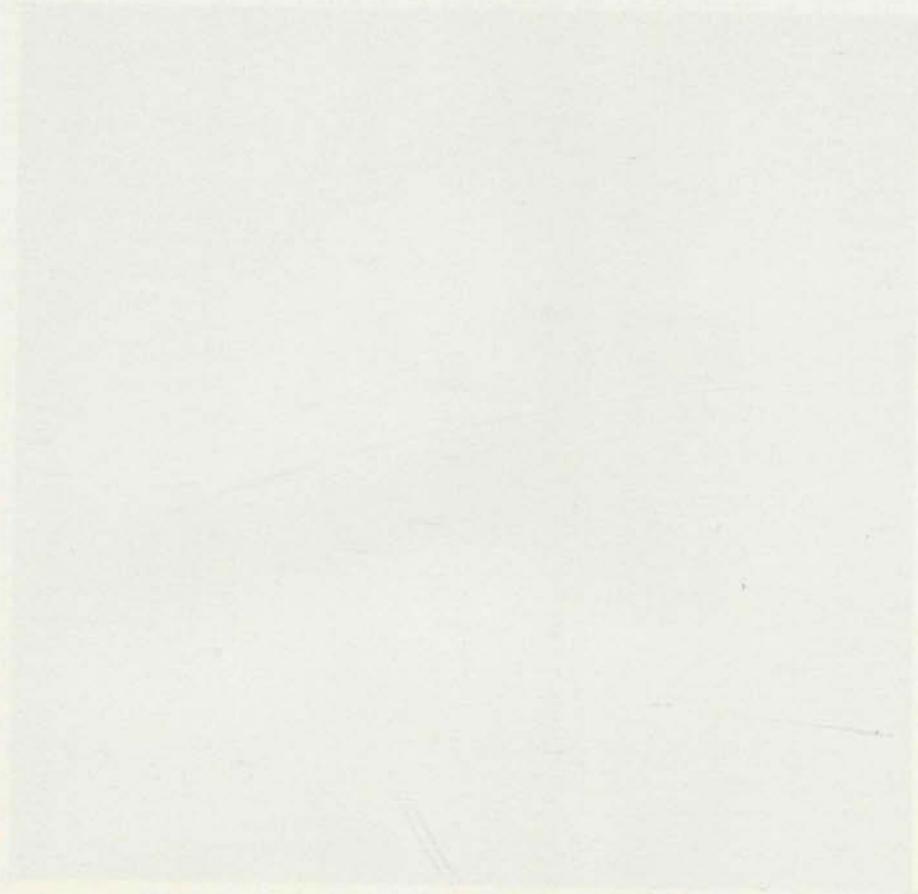
En el «dossier» de Fabras aparecieron los artículos «La serie de los cuerpos de Cándido Camacho», de Sánchez Robayna, seguido de «Cándido Camacho o el actor que se maquilla la cara de verde», de Antonio Gómez, textos ambos que permitían integrar al pintor en una secuencia desnaturalizada del ejercicio de la obra.

En favor de una preceptiva de lo ambiguo muy acorde con los lienzos y los dibujos de Camachō, los textos de Sánchez Robayna y Gómez del Toro anotan los accesos a su pintura de esta época desde puntos de vista complementarios, confluyentes tan sólo en las tesis deleuzianas de «Lógica del Sentido» acerca de lo serial y lo pornográfico. Así, Sánchez Robayna verá la «Serie de los cuerpos» como «básicamente única e imprecisa, en el sentido de una mutua remisión de las formas apreciables o visibles. Se trata en realidad de fondos cuya disposición serial permite distintas analogías de dirección, fragmentos corporales o ámbitos de color». Para Gómez del Toro «la voluntad temática serial en la pintura de Camacho nos remite a una complacencia formal parecida en todo a la que refiere Deleuze; a una serie significativa de tipo numérico le corresponden otras series equivalentes en capacidad -alternativas éstas y en metamorfosis: dan la «experiencia del cuerpo»: reflexión bíblica, el ángel compañero de Tobías: ¿qué elección subyace bajo los hechos?: el cuerpo que se desdobra, que se transforma, su tormento, su degradación, fundan la simultaneidad de estos cuadros con su propia elección como realidad».

Ambos ensayos son precisos en cuanto al carácter serial de los pornográfico y hasta para Sánchez Robayna dicho carácter convoca un espacio que no es otro que el de la pintura, espacio que «la Serie de Camacho reinventa».

El eje de esta primera exposición habremos de encontrarlo en esa reinención del espacio pictórico o, más precisamente, en la formulación *inventada* de un espacio que el pintor va a hacer suyo. Las claves que podían permitir un desciframiento de ese espacio las ordenaría, posteriormente, José Saavedra en su comentario periodístico «Cándido Camacho: una pintura seriada»²: «La introducción de nuevos elementos pictóricos a lo largo de la serie llevada a cabo con un estilo transicional en el que los elementos pasados adquieren un nuevo cariz a la luz de la innovación temática, se ejerce en un proceso característico donde la abstracción progresiva y la mutación sutil de unas formas va adquiriendo cada vez más fuerza, proporcionando con ello una nueva posibilidad de lectura de las sub-





series anteriores, al mismo tiempo que apunta sus dardos hacia otras direcciones acaso no predecibles». El espacio de la pintura de Cándido Camacho queda así configurado como un espacio incógnito o, como refiere Sánchez Robayna en una terminología más moderna, «la Serie de los cuerpos es un esquema abierto»¹

Los comentarios de los tres pensadores son ricos y pluralistas, recorriendo sus puntualizaciones todo el espectro de la obra creada y aún el acto creador mismo, la escenificación, hasta desembocar en un hecho exento de retórica: «una proposición vital»³.

La amplitud de la óptica crítica de «los difíciles», la vastedad de su indagación inquieta, desesperada, en busca de signos totales, con ser única en la historia del pensamiento en las islas, nos arriesga a extraviarnos en una reflexión urobórica que nos inmolaría por completo, como en cierto modo sucedería con el propio pintor, cerrando así un ciclo tormentoso del que habría de renacer, definitivamente, con «La virgen de la cuca». Es necesario, pues, para no condenarnos, seguir lo que tal vez parezca un forzado hilo de Ariadna y que no es otra cosa que la voluntad olímpica de concluir este trabajo desde el criterio de que se trata de una obra en marcha. Y aunque habremos de recurrir otras veces a los nombres y textos capitales de este grupo fantasma, lo abandonamos —como pronunciamiento colectivo originario— ya que en la letalidad, en su silencio ignoto y en su voz augural, no sin la certeza de que allí donde se está celebrando el «Beegards Banquet» ellos siguen presentes en las miradas luminosas de los animales que rodean a Mike Jagger.

Ciñámonos, entonces, sólo a los postulados básicos de esta primera etapa de Cándido Camacho con el fin de no tergiversar un análisis que tiene que encontrar en ella la suficiente base para acceder a comprender el carácter cíclico de una pintura en permanente crisis, es decir sujeta a convulsiones emocionales más que convulsiones estilísticas.

Como hemos visto los comienzos de Cándido Camacho son similares a los de muchos artistas de su generación, que inician sus muestreos alrededor de la abstracción, sólo que en este caso pesa sobre el proyecto estético la ventaja de pintar en y para el pensamiento abstracto de una intelectualidad joven y revulsiva que lo apoyaba. Esta iniciación órfica pondrá las bases de su pintura hasta la exposición de 1976 en Conca, a partir de la cual y sin deshacerse de la memoria primitiva que planéa sobre toda su obra, trascendiendo incluso su propia aniquilación, la pintura de Camacho comienza a formalizarse, los mitos se decantan en símbolos e inicia lo que podíamos llamar su conversión clásica, a cuyos epígonos asistimos en la actualidad.

De todas formas las críticas que avalaron la exposición de 1973, haciendo de ella su propio proyecto plástico, pasaron por alto ciertos

contenido inmediatos de la obra de Camacho en favor de una elucubración más amplia que postulaba una estética ambigua que había de promover la adscripción a una ética de la penetrabilidad y el transformismo, esta a su vez origen de una filosofía de las maneras que hallará sus máximos exponentes en los grandes temas posteriores.

Pero sería inútil seguir adelante sin consignar el siguiente fragmento de Gómez del Toro, con mucho la mente más intrincada de la generación de «los difíciles». «La monotonía del hecho formal: la dimensión precisamente monótona (gestual por lo tanto) de este planteamiento, la comprensión del cuerpo, su impersonalidad —el hecho del cuerpo goza de una impersonalidad mayor que el hecho de la cultura.

«Espacio recobrado en la máscara del bañista: el acróbata, el prestidigitador (penetrabilidad): los trapezistas, el *reverso* de un movimiento de propagación que le permita pasar de un cuerpo a otro «afectarlos» a todos simultáneamente. En la exposición hay un actor de teatro que se maquilla la cara de negro.

«El sujeto, el artista pensante, perdería su identidad a partir de un pensamiento coherente que lo excluiría a él mismo. La perspectiva civil de este arte (en general de todo arte) vendría dada por la gestualidad (que se perfila cercana a ciertos conceptos zen), hecho plenamente *cultural*, por oposición a *civilización* —el arte de la experiencia de cuando la civilización se deforma y surge la actividad violenta de la cultura»¹. Una pintura que era capaz de inspirar este texto, aún considerando que otros medios insuflaran también dicha inspiración, es una pintura condenada al misterio y a la incompreensión y, paralelamente, como sucede con las plantas carnívoras, a producir un atractivo letal del que el espectador nunca podrá librarse. Y este puente que une la forma con su arcano solo fue atravesado por el pensamiento crítico en esta primera exposición de Cándido Camacho, aunque tuviera también sus efusiones corolarias en la siguiente de 1976. En las demás y hasta la fecha el signo oscuro no será desvelado y los mirones y los críticos profesionales sólo podrán responder al estímulo primario seducción-repulsión que la planta carnívora convoca. De ahí que, a medida que esta pintura evoluciona, vaya sufriendo una suerte de descompresión intencional que la hace vanal, aunque esta vanalidad sea sólo aparente. E incluso que su misma adscripción formalista acabe desbancándola, sin que sepamos exactamente por qué, o tal vez sólo para su mayor gloria, de las listas apuradas de pintores insulares a tener en cuenta contemporáneamente.

Pocas primeras exposiciones de los pintores de los setenta tendrían la trascendencia personal y generacional de esta de Cándido Camacho, hasta tal punto que no sería vano convenir en una catársis excesiva, y hasta castrante, motivada por lectura milimétrica del hecho plástico

allí representado. Este exceso y los acontecimientos civiles de ese y el ulterior año, conducirían la obra del pintor a la grave crisis que supone la exposición de Conca en 1976, un espectáculo inolvidable en el que hasta los signos de los lienzos, contenidos bajo una cúpula de plástico, escaparon de ella y se diseminaron, vivos, por el espacio de la galería.

El reencuentro con la pintura de Camacho, en 1976, después del conflictivo hiato cuyas huellas enhebran hasta la sustancia de la expresión de su pintura, significa, en el panorama plástico insular, la aportación de un lenguaje genuino, autoreferente y en paulatina degradación simbólica. La exposición de Conca, reconocida como memorable por la mayor parte de las opiniones críticas, atendía a dos niveles expresivos del gusto del palmero, por un lado la escenificación o vitalización de la obra (rasgos emanados de su vehemente personalidad transformista y de los criterios que modularon sus actitudes y obras anteriores), por otra la puesta en marcha de una «acción» visual que implicaba en la estética hechos hasta cierto punto ajenos a ella, como la coyuntura moral del espectador o su entereza anímica frente a unas repugnancias primarias y directas.

Hay en la exposición de 1976 una integración o interpretación de toda la obra de Camacho hasta entonces. Los procedimientos por los que intenta dicha integración son múltiples y nos permiten acceder a un abanico experimental de gran interés, un interés crecido habida cuenta de que sería ese experimentalismo, en las razones de alguna crítica, algunos compradores y algunos negociantes del arte, el talón de Aquiles de una obra llamada a ser efímera. Pese a la afirmación tajante con que «La Liebre Marceña»^{4a} justificaba la exposición de Camacho: «Toda la obra de Camacho confirma tanto una ironía propiamente establecida por el mercantilismo y la conservación, como una negación típicamente suicida», el pintor se dejará llevar paulatinamente por ciertos juicios periféricos que dudaban de la «eternidad» de la obra. Y sería por protegerse del posible peligro que, a partir de esta exposición (y aunque hallemos ramificaciones en la siguiente de 1977), comience a dar un giro radical en los presupuestos de su obra iniciándose por unos derroteros cuyos efectos llegan hasta hoy.

La exposición de 1976, titulada «Historia 1ª», presentaba una serie muy amplia, mayoritariamente denominada «La Palma», en diferentes formatos. Podía reconocerse una progresiva integración de los marcos de los cuadros en la pintura. El soporte de la obra era la obra en sí. El cuadro representaba un objeto visible, un objeto donde el suceso plástico tenía lugar en todas sus dimensiones ópticas. Esta descomposición de los límites permitía a la pintura jugar con un desequilibrio de conceptos hasta tal punto válido que hacía destacar parte de la obra ex-

puesta por su convencionalidad formal. Dicha convencionalidad debía ser transgredida por otros elementos experimentales, los tratamientos de las telas, los barnices, los insectos por fin. Los lienzos sufrían una suerte de convulsión vital, se descomponían, quemados, degradados, se llenaban de absesos, preñados de una vida fétida, augural y sobrecogedora. Uno de los últimos cuadros de la serie presentaba, en medio de un marco barroquizante, una no-tela que era pura materia descompuesta, naturaleza muerta, muerte en pos de la vida que significaban los escarabajos presos en su podredumbre. Era el cuadro más simple y más directo, aquel en que lo estético había sido desplazado, finalmente, por lo ético.

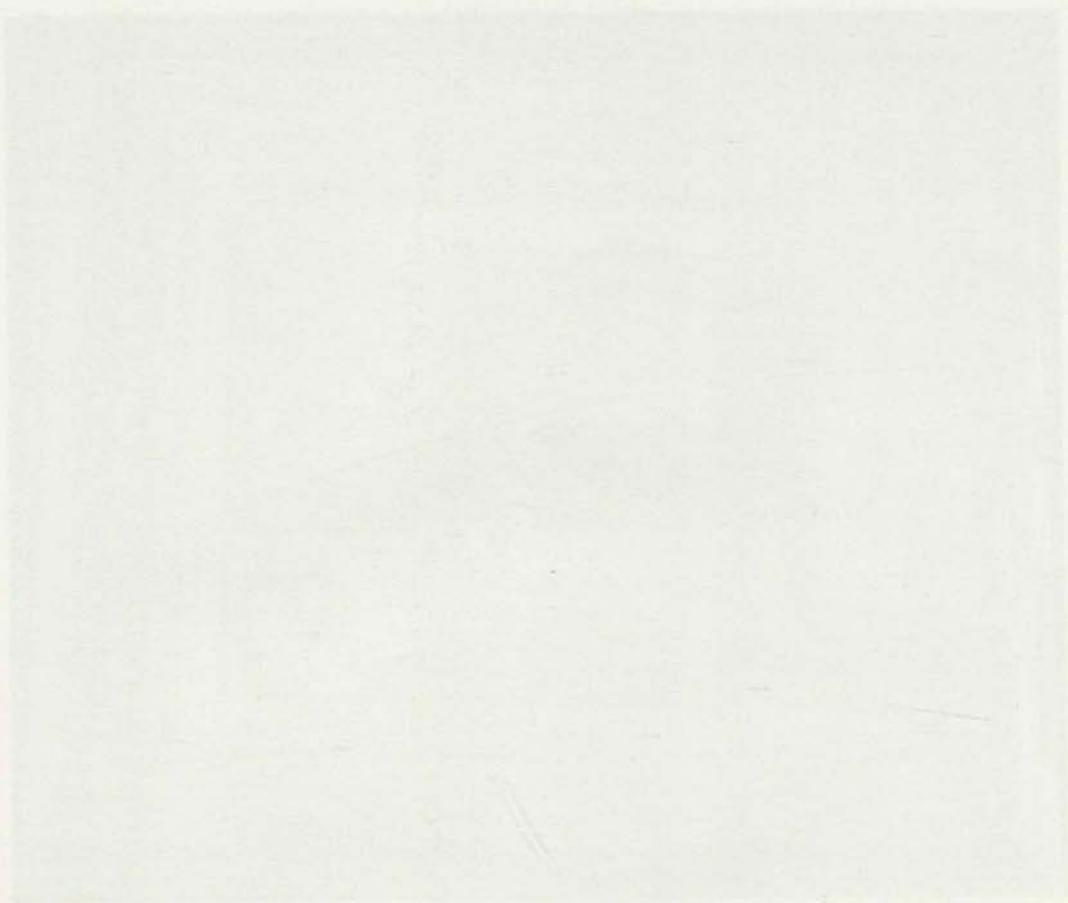
El resto de la exposición, con mayor o menor intensidad, aludía a la pintura como proyecto, «esfuerzo por reconocerse uno mismo»⁵.

Más arriba hablé de una integración o interpretación de toda la obra del pintor. En el 76 Camacho parte de un análisis pormenorizado de su «Serie de los Cuerpos». Sobre los lienzos anteriores (1972 y siguientes, restos de la «Serie Marlene») intervendrá el pintor con sus nuevos criterios. Compondrá nuevos cuadros a partir de recortes, collage de lienzos. La «Serie de los Cuerpos» daba pie a esta intervención posterior; Cándido Camacho jugaba sobre conceptos abstractos, sobre formas que encauzaban el movimiento de figuras y símbolos. A la primitiva gama de colores oscuros superpondría la manifiesta morbidez de los rosas, verdes y amarillos, la carne y la vegetación o ambas degradadas por la luz cenital de la muerte, donde debía ensañarse el misterio de la generación espontánea.

Pero el núcleo de la exposición que tratamos lo formaban, sin duda, sus «descomposiciones». La figuración o los símbolos aparecían en casi todos los cuadros con una función erótica: si cuerpos, de anónima sexualidad; si rostros, de identidad anónima; si signos, de una provocación misteriosa y anómala. Indudablemente se trataba de un canto a la vida, a su monstruosa plenitud y su excelsa degradación, un canto que nacía de la presencia reptante de los insectos y su función sagrada.

La exposición de 1976, pese a la espectacularidad y trascendencia que suscitó, no tuvo el complemento crítico y literario que debía esperarse. «La Liebre Marceña» dedicó dos de sus entregas a la obra de Camacho, la segunda^{4b} una página diseñada por el propio artista en la que hacía una elucubración sobre los personajes de Lewis Carroll. Sólo unos comentarios de Andrés Sánchez Robayna⁶ y otro de Zaya⁷, que habían conocido parte de la obra un año antes, y del mismo Zaya⁸ y un breve comentario de Faly Gutiérrez⁹, fueron todas las referencias públicas a la exposición. Andrés Sánchez Robayna comprobaba en la nueva obra de Camacho que «los cuerpos ascendentes y descendentes, fragmentados y precipitados, casi metafóricos (...), se han distendido ahora, se





desplazan lentamente, se movilizan. El aparente estatismo de su pintura anterior tiene aquí su opuesto complementario: la movilidad, la distensión, los contactos con el espacio a través del movimiento». Sánchez Robayna descubré en su texto esa presencia del movimiento, ora superficial ora interior, en la obra de Camacho. Zaya, en cambio, elucubra acerca de los contenidos de la misma: «El lenguaje se maquilla con obstinada frecuencia de formas caprichosas, así como las formas, organizadas en espacios nuevos, preludian nuevos sentidos. Llegados a este punto el falo ya no es el falo, pues repetido como naturaleza muerta (cucarachas) su destrucción no mediatiza su propio desarrollo sino que, por el contrario, lo instaura solemnemente condenándolo a la esterilidad, el abismo que la repetición encierra», para más adelante concluir, «Cándido reclama para la pintura el derecho de asumir la tarea del sentido de la vida».

«Movilidad» y «sentido de la vida» son ya rasgos definitorios de toda la obra del pintor de La Palma, el primero como una constante formal que es la clave de toda su sensualidad hasta hoy, el segundo sufriendo una paulatina mixtificación, un desgaste del que su obra se ha ido resintiendo hondamente.

En 1977 Camacho vuelve a exponer en Conca, esta vez su «Historia 2ª». Como advertí al comentar la exposición anterior, las transformaciones en la obra del pintor son urgentes. En un año escaso el desastre se ha ordenado y eso, en pintura, lo mismo que en cualquiera otra manifestación creadora, es muy poco tiempo para asumir el caos. En «Historia 2ª» hay ya un anclaje en la tradición que no logran velar ni los experimentos, más tímidos, ni ciertos temas escabrosos. Cándido Camacho ha empezado a convertirse, como alguna vez indiqué, en el pintor de la tradición contemporánea o, más exactamente, de la tradición de los mitos contemporáneos. Con el dudoso gusto que ello lleva consigo, recurro a un texto mío¹⁰ escrito a propósito de dicha exposición. En él leo, despersonalizadamente, ciertas claves hoy corroborables:

«Las reflexiones que suscita la exposición «Historia 2ª» son, hasta cierto punto, preocupantes. En la misma Cándido Camacho renuncia al escenario; y el riesgo que corre la obra en soledad (no la obra sola) —una obra anexa a la otra y a veces consecuencia de aquella— se debilita. Podría tratarse de una debilidad sólo aparente, de una incitante desnudez, pero, en cualquier caso, desvela concesiones, manías y defectos que, a la larga, en ningún caso serían beneficiosos.

«Me parece obvia cualquier objeción que se haga a la pintura acerca de su desenclaustramiento, de su totalidad. La efusión de las formalidades expresivas oculta no pocas trivialidades que en un estado de pureza quedarían a la luz. La obra más anodina —la más dramática a

veces— es la que surge de esos ejercicios complementarios que pintores y escultores realizan en sus estados de afirmación expresiva. En este sentido todo cuanto sucede en un cuadro de Cándido Camacho es pictórico, descomposición y enriquecimiento; lo primero como elemento intrínseco, no visible, de todo lo que existe, lo segundo como sublimación de lo real, exaltación y vanagloria del cuerpo y sus funciones (Klimt, Gustave Moreau, la iconografía eslava...). Los lienzos enjorados de insectos de sus penúltimos cuadros son el paso previo, escandaloso, a la reflexión que en esta muestra se hace: el lienzo lo conduce al dibujo, el dibujo se separa del lienzo, el dibujo recoge esencialmente una descripción, es riguroso, escueto, desnudo. Sin el expresionismo que facilita la resolución de las materias el pintor se evidencia.

«En este estado interior de la obra nos detendremos: simplicidad, debilidad, evidencia. Tengo para mí éste como el definitivo momento de la evolución de Cándido, cuando el cuadro, reducido a un proyecto, se postula, digamos se imagina, en un cuadro posible. Ya nada puede retrasarse más, la *expresión anecdótica*, la *materia*, el *juego mercantil* y la *seducción mundana* deben sacrificarse en función de la obra. Solo entonces Cándido Camacho se convertirá en el gran pintor de la tradición contemporánea, del infierno y el paraíso, que se le ofrece».

La obra expuesta en el 77 ampliaba notablemente los formatos. La permanencia de la descomposición se desarrolla con hojas secas y barnices, formando a veces los fondos sobre los que el dibujo se perfila. Algunos lienzos, más estrictamente formales, sugieren obras inacabadas, líneas de lápiz apenas completadas, cuerpos sólo visibles en sus partes, etc. Destaca, sobre todo, la paulatina integración de la figura o, más exactamente, del tema, en el espacio de la pintura, ello en detrimento de las formaciones abstractas o matéricas. En líneas generales en la muestra hay una suerte de «debilitamiento» expresivo, indicador tal vez de las cuestiones «técnicas» que preocupaban al pintor por entonces.

A partir de la exposición de 1977 el trabajo de Camacho se hace más pausado, su indagación de técnicas y materiales se perfila, los cuadros nacen con lentitud, son el producto de una elaboración detenida y cuidada, trascendente, diríamos. Las informalidades que caracterizaban su obra anterior desaparecen casi totalmente del lienzo; permanecen, sin embargo, en el uso de los marcos como elemento de la composición, pero estos ya no como ámbitos de deshecho asumidos por la pintura, sino marcos de confección industrial, conservados, cortados milimétricamente, contruidos para el cuadro. Incluso la misma «acción» sobre el cuadro si tiene lugar lo hace fuera de él, rompiendo los cristales del enmarcado.

Las obras de los años inmediatos son desiguales. A medida que los logros técnicos se hacen patentes van surgiendo los primeros grandes temas de la pintura tradicional. Es el momento de mayor conflictividad de la pintura de Camacho. Entre el placer formal y el placer moral se están poniendo las bases de su pintura religiosa, la que asombraría más y llenaría menos, la más aceptada y la menos comprendida, la que Díaz-Bertrana calificará «de un anacronismo indudable»¹¹, pero un anacronismo tal vez no muy dispar del que sentía Henri Matisse al pintar en Vence.

Todo la pintura de Camacho que va desde la exposición de 1977 a la denominada «Religiosus» en 1980, parte de un cuadro característico: «La virgen de la Cuca».

La aparición del cuadro, no exento de deficiencias formales, esquematiza su trayectoria anterior con el uso de elementos tradicionales de su pintura (el cuadro se hace para un marco, encontrado casualmente, el lienzo se pustula, una cucaracha lo recorre...), la imagen representada es una transcripción de Marlene Dietrich y por último la plasmación de la imagen es clásica, arcaizante, icónica. A raíz de este cuadro escribí al pintor comentándole mis impresiones. La carta, que se reproduce a continuación, entre apasionada e ingenua, debería ser leída con la misma intención que la escribió, es decir con un afán primigenio de entendimiento y reflexión juveniles, un afán oscilante y sin mixtificaciones históricas. Muchos de los conceptos aludidos eran en débiles y el tiempo y la obra del pintor se han encargado de desmontarlos; pese a todo creo que permanece en lo escrito un instintivo aprendizaje de la conducta de un pintor y la trayectoria de su obra. Además tiene el interés, manifestado por el propio Camacho, de que dicha reflexión fue asumida y asimilada por su obra.

Mi querido Cándido:

Me equivoqué en un punto, suponía que ibas a ser lo que yo deseaba, no lo que tú, por eso te creí pintor de tentaciones o de santas cenas (otra tentación), motivos de raíz más literaria y escénica. En todo caso el error venía inducido por tu error mismo: la corrupción la sensualidad del fin, la visión deleitosa de la muerte te estaba alejando, y en consecuencia a nosotros, de los motivos primordiales. Ahora, sin

embargo, lo sé, con absoluta certeza: el pintor atormentado era una añagaza para esconder al pintor devoto, al pintor de mitos. Tus dibujos y tus cuadros finales se repiten hasta el instante en que cruzan las fronteras del símbolo, entonces se recrean. Y por supuesto una pintura de mitos y de símbolos precisa un gran formato (los lienzos inmediatamente posteriores a la «Virgen de la Cuca» eran pequeños y desproporcionados a los motivos que representaban. Acotación actual del autor). El prometeo o –reflexionando luego– la Leda (fíjate que según como se mire, lo que me ha hecho recapacitar en torno a la semejanza de ambas representaciones, sensualidad varón y sensualidad hembra) es un cuadro escaso, donde se desprestigia la entidad del símbolo. Y un boceto de un símbolo no sólo no alcanza su verdadera dimensión sino que debilita, en ti, el nacimiento de éste. Se ha hecho un gasto de energía inútil en detrimento de la obra. Esto, que en un pintor renacentista pasaría desapercibido porque el cuadro final es una idea en proceso que se enriquece en bocetos, en un pintor contemporáneo es un factor esencialmente negativo. La urgencia de la obra, por la misma provisionalidad del mito que describe, no invita a detenerse: la divinidad contemporánea de Marlene lleva en sí misma su propio desgaste, demasiado cerca está la mujer de su símbolo. Leda o Prometeo, en cambio, son entidades abstractas, universales. A través de sus esencias –paródicas– se constituye el mito contemporáneo.

El tríptico (la «Virgen»), que desde este momento dejaré de llamarlo así para nombrarlo «La ventana», pinta una «madonna», en efecto(). He aquí, justamente, el escenario del mito, los motivos han sido sublimados, los símbolos empiezan a formarse. ¿Qué quiere decir*

(*) *¿Has pensado por qué todos supusimos que el cuadro iba a ser una reunión de pequeños motivos clandestinos (habíamos participado en la adquisición del marco. Acotación del autor), un cuadro caótico y mundano, una explosión fantástica, y nunca supusimos lo que es? Aparte de que la connotación de Tríptico es multiplicidad, otros valores han jugado aquí; en todo caso eres tú el que tiene la culpa de ese «presentimiento». Por eso creo que la Virgen, aunque guste, no va a ser un cuadro cómodo. El mismo G. no está muy convencido, me parece. Cómodo en el sentido que no hila con tu pasado, ni siquiera con tu presente inmediato. Intenta librarlo de los contenidos eróticos (fácil carnet para comprender tus obras), incluso de la corrupción y hasta de la mitificación; dejemos el símbolo, una virgen pagana y una cuca mística, ¿son acaso elementos fácilmente comprensibles? Me atrevo a asegurar que no. Sin embargo los motivos referenciales, tu mismo nombre y las necesidades de una exaltación práctica provocarán elogios no muy convencidos. Si esto sucede así habrás puesto tu primer pie en la gloria, (de la que te harás exclusivo pintor de cámara), es decir los artistas y los críticos no entenderán nada, o lo que es lo mismo habrás empezado a hacer una gran pintura. De ello estoy plenamente convencido.*

esto? Lo que siempre estuvo claro y todos vimos alguna vez: tú no eres un pintor de ideas (por eso tus cuadros «casi» abstractos carecían de interés fuera del contexto personal de evolución, de valores reducidos a un grupo de iniciados en tu vida y en tu mentalidad), sino un pintor de escenas y, me atrevería a aventurar, un pintor pagano, es decir un pintor religioso. Bajo la sombra de una feminidad trasladada veo surgir madonnas, Vírgenes, Anunciaciones, Ascensiones y que sé yo. ¿Me he vuelto demasiado loco? ¿No es acaso todo esto la esencia de tu sensibilidad? ¿Tu evocación de la mitología contemporánea no ha sido, personal y creativamente, aquella que se contempla en la imitación y la identidad con el mito? En fin, disgresiones, disgresiones..., pero para mí se lo que me digo. Aunque bien es posible que de nuevo esté haciendo de un acontecimiento inocente el sentido último de un proceso y haya establecido de manera arbitraria y apasionada un trayecto erróneo. Tu mismo, o mejor dicho tu obra, si la dejas que sea independiente, si no la sometes a fuerzas que la tergiversen, que la obliguen al agrado, al dinero o al cumplimiento de contratos o normas, lo dirá al final.

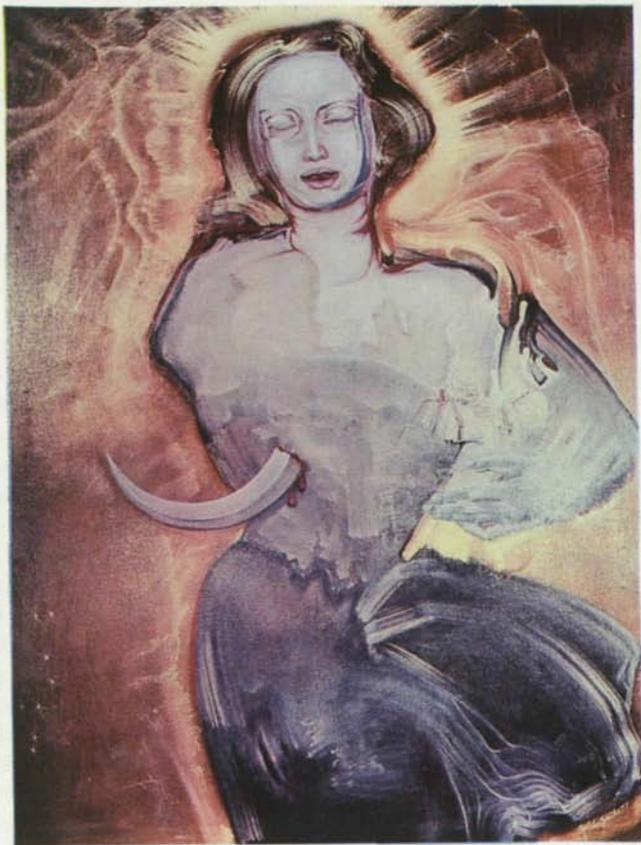
Hasta 1979 Camacho no hará exposiciones individuales. Su obra irá apareciendo en muestras colectivas y manifestándose en etapas cada vez más complejas, sobre todo en el tratamiento de los temas. Hay en éstos una búsqueda de motivos insistente. De los cuadros posteriores a la «Virgen», una versión de Leda, otra de Prometeo, torsos varones, «retratos de rostros hollywoodenses, extremadamente maquillados»¹¹, el Homenaje al Caravaggio, «El preservativo», etc... se puede inducir su visión pagana, irónica, de la constitución de los mitos. Todo ello hasta la concreción temática que ya se anuncia en el 79 y que se plasmará de forma definitiva en la exposición de 1980.

Las devociones de Cándido Camacho tendrán su justificación y, en parte, también su catarsis, en la exposición de la galería Balos, en Las Palmas de Gran Canaria, reunida bajo el nombre de «Religiosus». La mayor parte de la obra girará en torno a motivos devotos, siempre partiendo de la óptica de nuestro pintor cuando se aproxima a los temas míticos. Así tendremos un tríptico del Calvario, una Anunciación, una Dolorosa, una evocación simbólica de la tentación original, etc.

La cuestión religiosa es, para Cándido Camacho, un elemento esencial de su vivencia estética, una vivencia bastante más generalizada de lo que se supone y que se manifiesta, en la madurez del artista, en toda una recreación simbólica de acontecimientos que se han venido

impregnando en su personalidad desde la infancia. Hay que tener, sin embargo, cierta honradez para reconocerlo y aún más para trasladarlo a una obra, como por ejemplo sucede con otro artista canario, José Abad, que nunca ha dudado en manifestar sus fijaciones clericales, también a través de una alusión irónica, bien entendido que desde un punto de vista diferente al de Cándido Camacho. Este ha evocado, en numerosas ocasiones, las razones y la naturaleza de la influencia: «Todo esto tiene que ver con esta gran tradición de arte religioso que hay en La Palma y que a mi me ha influido»¹². «Mi pintura está claramente influenciada por la cuestión religiosa... En resumen podría decir que entiendo a la religión como un instrumento que el poder ha tergiversado, para lograr sus fines y que, a través de mi pintura expongo mi desacuerdo, mi rebeldía»¹³; «Ha sido mi visión de la tradición flamenca de tipo religioso de La Palma la que me ha llevado, de forma inconsciente, a reflejar ese mundo de imágenes, enmarcadas desde una visión moderna pero perdurando sentimientos reflejados de esas imágenes de vivencia religiosa»¹⁴; «Me ha influido bastante la cuestión religiosa... Mi arte es como celebrar actos litúrgicos, como manifestaciones sacras... desmitificar los tabues en cuestiones religiosas y hacerlas más humanas... también el erotismo es un ritual, una especie de Ceremonia»¹⁵; «En mi obra hay erotismo unido a lo místico. Los ritos, los perfumes, los silicios, me resultan muy eróticos»¹⁶.

De todos estos comentarios en entrevistas realizadas al pintor sacamos una conclusión adecuada a su pintura inmediatamente anterior. El tema religioso es tomado por Camacho de una tradición costumbrista y anímica que lo atañe, pero su tratamiento es, en todo caso, desmitificador. El objeto devoto no recurre al símbolo sino por su contenido arcaico y esencial, recreándolo a un nivel actuante. Así, su «Dolorosa» representa una aportación genuinamente moderna a la interpretación del símbolo: una mujer sensual, travestida, a la que la luna que debía ser peana atraviesa como daga. La mano que recoge el dolor es anómala, en el color y en la naturaleza. El rostro de la mujer está cubierto o maquillado por una suerte de mascarilla metálica que la dota de un rictus indefinible y anónimo, placer y daño tras ese rostro impávido. Es un cuadro que podía haber marcado un camino renovador, o que aún puede marcarlo, en la expresión de Cándido Camacho. El pintor se atreve a usar el pincel con energía, trazos gruesos y bruscos, en ocasiones su brusquedad pintada minuciosamente, hasta llegar a la materia, al óleo extendido con el tubo en un punto del cuadro que crea un centro de irradiación de fuerza, de fuerza material que compensa la energía de un rostro demasiado absoluto, denso y misterioso. El tercer elemento triangular, quizá más literario, es la luna atravesando el pecho



de la mujer. Entre estos tres puntos de inflexión el cuadro se hace, con una poderosa densidad.

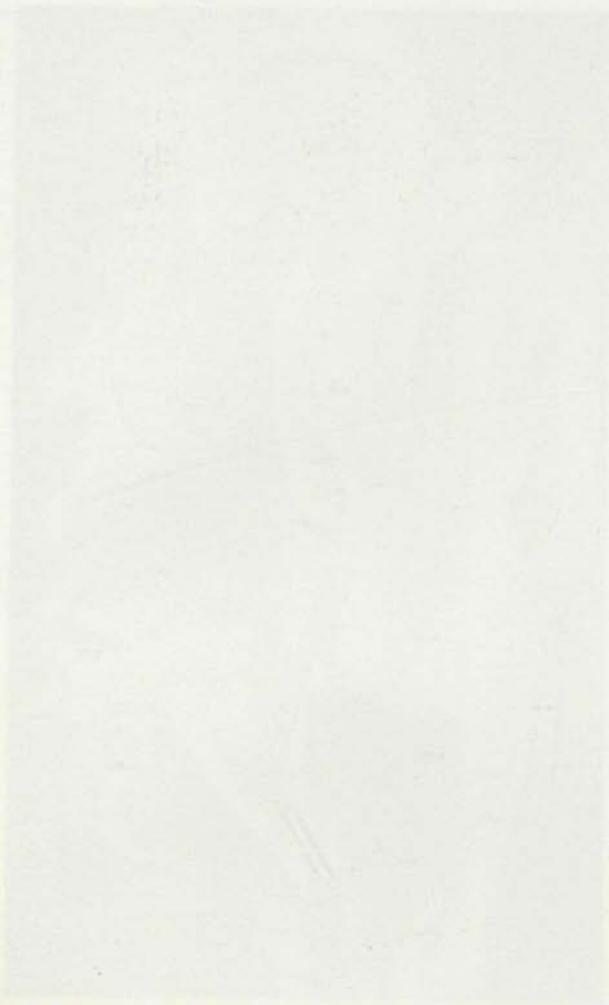
La serie religiosa de Camacho es oclusiva, se acaba porque así lo quiere el pintor. Su conversión ha sido momentánea, ha asimilado un estado sensible y da el siguiente paso, una vuelta al humanismo pagano, pero esta vez desde una óptica claramente renacentista: la figura analítica y anónima de la Ciencia del Hombre. Es el punto de las más virulentas acusaciones de manierismo al pintor, acusaciones no exentas de sentido. La delectación en la técnica y en las formas del cuadro hace que algunos de ellos sean puras joyas vacías del sentido propio de la obra de Camacho. Del pintor de los «cuerpos» y la serie «La Palma» se sigue esperando un gesto poderoso y la fruición estética a que mueven sus últimos cuadros, una fruición que ha venido acentuándose desde la exposición de 1976, no ha hecho sino frustrar expectativas. Sin embargo es innegable, pese a unos detractores ciertamente obsesivos y parciales, que Camacho ha alcanzado un pleno dominio de la pintura y ha logrado en este largo período de «aprendizaje» piezas tan características como su «Anunciación», cuando no piezas magistrales, como la «Dolorosa» citada.

Todo este bagaje no es insustancial en el momento de acceder a su obra más reciente. Los cuadros que siguen a «Religiosus» representan figuras masculinas de sexos luminosos y etéreos, en una especie de mística de la sexualidad varonil que jamás logró Nestor (pintor con el que se le emparenta con frecuencia) ni ningún otro pintor insular. El color de las figuras se desnaturaliza, verdes, lilas, amarillos... El cuerpo parece transparentarse sobre una vegetación que es tal vez su propio aliento vital, su naturalidad. Curiosamente en algunos lienzos Camacho rodea al personaje de un ámbito de descomposición: pinta el lienzo que se deshace. El anuncio de su obra más reciente, con la incorporación depurada de algunos de los elementos compositivos de 1975, da una curiosa posibilidad a la obra, si no cae en los efectos del anacronismo nostálgico.

Al iniciar este trabajo consideré la necesidad de tener en cuenta las circunstancias confluyentes. El resultado último de estas confluencias de un pintor al que muchos consideraban ensimismado en una pintura autoreferente y mórbida que había alcanzado sus límites expresivos. Nada más lejos de la realidad. Los años anteriores han sido, si no años de crecimiento, si años de educación y sedimentación mundanas. Y de un pintor al que debemos cuadros como la «Dolorosa» de 1979, obra en ningún caso casual, es menester aguardar la última palabra, una palabra erradicadora, una palabra transgresora, una palabra bella de desarraigo de lo bello.

Ya en su última obra los mitos han quedado relegados a un plano de referencia externo al cuadro; así mismo los contenidos literarios se van desvaneciendo. Quedan sólo figuras y, más allá de ellas, pintura, obra de un marcado dominio interno en la que la sensualidad o la ironía no tienen por qué expresarse en sexos o en una interpretación no convencional de los temas. El movimiento permanece y con él la vibración esencial de un ser embebido en su metamorfosis, en su existencia ética. Y por supuesto, sigue siendo la suya una proposición plástica incuestionable, con sus altos y bajos (con su vida), en el panorama estético insular.





EROTICA

Hay un carácter en toda la obra de Cándido Camacho que en cierto modo la define. Nace con su pintura y la recorre. Se trata más de una formulación filosófica y vital que de una efusión temática. El cuerpo no es otra cosa que el lugar donde se postula la percepción de un mundo enraizado profundamente en el deseo, deseo que se cumple en las relaciones de ese cuerpo con lo que le rodea, con lo que lo atraviesa o se le aleja. El cuerpo es un lugar de irradiación, un centro potencial a partir del cual el universo nace en sucesivas ondas, en repetidos ictus eyaculatorios. El movimiento en la obra de Camacho es recogido en sus primeros cuadros como un tránsito del cuerpo por el lienzo, un tránsito vertical (ascendente / descendente) u horizontal. Este ir y venir del cuerpo va trascendiendo su propia naturaleza física hasta gestualizarse. Pero el gesto, con ser plasmación más veraz del movimiento, en la pintura de Camacho actúa sólo como postura, postura contenida de otras acciones más sensibles que físicas. El gesto es pornográfico porque invita, desde su quietud, a una acción mental, a una ilusión sensual de cuanto lo provoca. En la serie «La Palma» la destrucción conmina al vicio, al vicio desnaturalizado que es el cuerpo desnudo perfilándose sobre la descomposición del mundo en torno. En «La Palma» el movimiento de la destrucción es trascendente pues es la vida quien corrompe a la muerte. Como nacido de esta corrupción el cuerpo surge para instaurar su gloria, una gloria entre erótica y mística donde el cuerpo, rodeado de niños, se muestra en su ambiciosa perfección formal: el hombre como medida del universo. En los cuadros siguientes ese hombre alcanza la divinidad, pero es el ser divino una sublimación del ser sexual: su martirio y su muerte (escenas) son otros ictus eyaculatorios que transforman a los cuerpos en símbolos mórbidos: animales ambiguos; su daño en daño sádico; sus personajes en ignoradas potencias sexuales; sus encuentros en relaciones promiscuas e incitantes. Los animales transmiten los contenidos de la movilidad erótica a los personajes de Camacho hasta el momento en que, desapareciendo, dejan

preñado al cuerpo de una movilidad interior que lo deshace en cada uno de sus músculos. El ser materializa la digestión de su deseo. Es el momento de su expansión visceral, de su nueva y paulatina descomposición, de su nueva accessis. Este es el momento actual de su pintura.

Camacho ha evitado siempre la evocación directa de las partes sexuales. Sus penes son deformaciones metafóricas, ora desvanecidos, ora florales, ora proyectos luminosos. La naturaleza del órgano viril, su misterio, justifica esta desviación intencionada que surte el efecto de una mirada oblicua a su dimensión cornucopial. En el pene está el centro mágico de la vida, el alma y el deseo allí se juntan. Este allí no puede ser nombrado. Existe como centro radial del movimiento, para que el movimiento sea. De él el cuerpo, como los círculos concéntricos de una imantación, se separa: ser del que es verbal (cuca mística, pues, como se ilustra metafóricamente en ciertos cuadros).

En la última obra de Camacho algunos cuerpos giran, ofrecen sus espaldas al proyecto divino. El cuerpo que se ofrenda es un cuerpo histórico, sin pasión, y por lo tanto perfecto. La perfección donde la cuca mística anidará. En su éxtasis, el éxtasis del fin. Esa incestuosa relación entre la divinidad y su creación, es decir su semejanza, dará luz a un abceso que corromperá el mundo. El acto sexual no por lo repetido ha dejado de ser una paródica búsqueda del acabamiento, de la disolución del ser en mil crispantes agujas que lo atraviesan fragmentándolo en infinitas partículas que se diseminan en la gloria del fin. El ciclo recommienza.

Cándido Camacho no es otra cosa que el emisario de este tránsito justo que es la vida, la vida como deseo, la vida como iniciación, la vida como destrucción de la vida para un renacimiento perfectible en el que todo cuerpo sea El Cuerpo.

NOTAS

- 1 FABLAS Enero-Febrero 1973. N^{os} 38-39. «Dos textos sobre Cándido Camacho».
- 2 SAAVEDRA, José. En DIARIO DE AVISOS 1-III-1973.
- 3 SANCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Cándido Camacho: Pictórica». DIARIO DE LAS PALMAS 22-II-1973.
- 4 LA LIEBRE MARCEÑA.
 - a) EL DIA, 7-X-76
 - b) EL DIA, 21-X-1976
- 5 Entrevista Eliseo Izquierdo en LA TARDE, 8-XI-1977.
- 6 SANCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Cándido Camacho», EL DIA 19-X-1975 y DIARIO DE LAS PALMAS 22-X-1975.
- 7 ZAYA, Antonio, «Cándido Camacho: Hazme una máscara». LA PROVINCIA, 6-XII-1975.
- 8 ZAYA, «Cándido Camacho: La pintura del delirio», EL DIA, 31-X-1976.
- 9 GUTIERREZ, Faly. EL DIA, 26-X-1976.
- 10 PINTO, Carlos E., «La otra historia de Cándido Camacho», EL DIA 11-XII-1977.
- 11 DIAZ-BERTRANA MARRERO, Carlos, «La generación de los 70». Tesina de licenciatura dirigida por el Dr. Fernando Castro Borrego (1-X-1980). Inédita.
- 12 Entrevista Aurelio González en LA TARDE, 30-I-1980.
- 13 Entrevista Ramón Salarich en DIARIO DE AVISOS, Julio 1980.
- 14 Entrevista en JORNADA, 5-IV-1982.
- 15 Entrevista Diego Talavera en EL ECO DE CANARIAS, 29-I-1980.
- 16 Entrevista Carlos Díaz-Bertrana en EL ECO DE CANARIAS, 31-I-1980.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

CASTRO, Fernando

«La generación de los 70: Equívocos y frustraciones» en la Rev. LIMINAR n^o 6/7, Santa Cruz de Tenerife, Octubre 1980.

«Las artes plásticas canarias del s. XX» en *Noticia de la Historia de Canarias*, t. III Cupsa Ed. y Ed. Planeta. 1981.

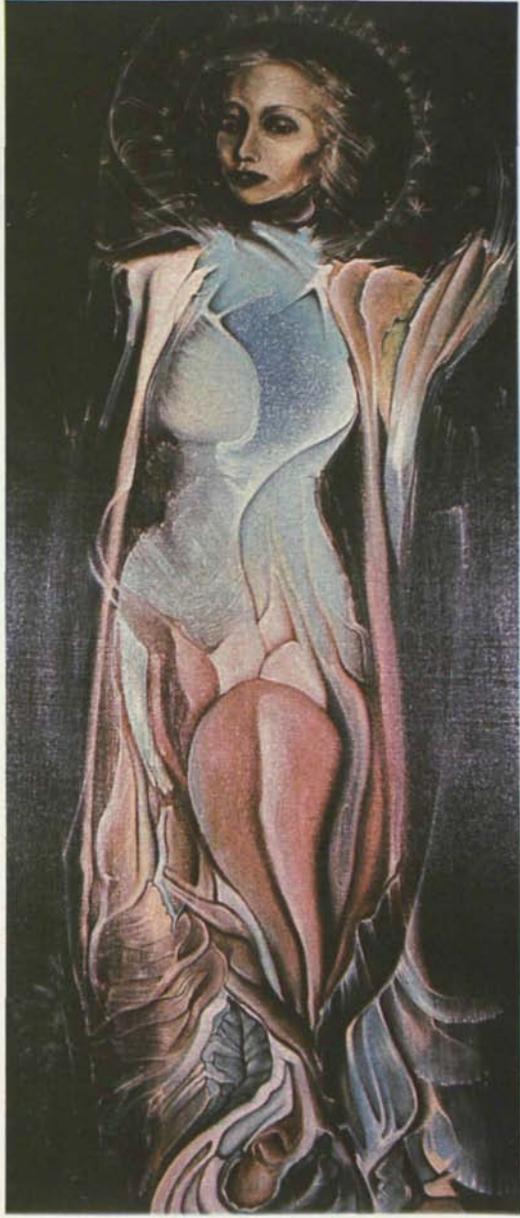
«Las artes plásticas después de la guerra civil» en *Historia del arte en Canarias*. Ed. Edirca, 1982.

ZAYA «Cándido Camacho: una historia que yace a los pies de sus sueños» en la Rev. LIMINAR n^o 2, Santa Cruz de Tenerife, 1979.

ARANDA, Francisco «El surrealismo español», Ed. Lumen, Madrid 1981.







DESDE LA OBRA DE CANDIDO CAMACHO

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

La pintura de Cándido Camacho ha sido y es una incitación al pensamiento poético. Varios autores a través de su obra o de algunos de sus cuadros, han manifestado aproximaciones por medio de textos creadores que vienen a complementar su entendimiento. Siguen, a continuación, algunos de estos textos pues su lectura no deja de ser una lectura entre apasionada y «pictórica» de lo que Cándido Camacho es y hace.

VINDICACION PANTEISTA. DECLARACION Y NOMBRADIA (Homenaje a Cándido Camacho)

I

Soy el abismo sin fondo anterior a la creación
Soy Apsú en Caldea, Abbadón en Judea, Apollyon en Grecia
Y acaso también soy la alusión profética del planeta Plutón.
En los albores de la creación tuve miedo de mi soledad
Pero luego, consciente de que no había más que yo
Me persuadí de que no era justo temerme o temer a nadie.
No sentí felicidad. Nadie siente felicidad estando solo.
De este modo desciendo ahora a la acción deseando a otro, la obra
Partes de mí tan sólo, como fruta dividida en dos mitades.
Así, lo que antes fue vacío ahora queda colmado con el amante que
soy.
Tuve trato conmigo, y de este modo habéis nacido vosotros
Pues yo decido retirarme ahora.

II

Soy la decimosexta parte de la Luna
La totalidad de las cosas en su inmutable arquetipo
Soy Maitri-up, el que sabe enviar la creación hacia arriba
Pues el fin de los tiempos es motivo de dolor
Y yo no os ofrezco el placer que os contenta momentáneamente
Como la caída en la forma
Sino aquel que os reintegra permanentemente
No como quien se ve incesantemente empujado a crear y gozar
En un abismo de dolor
Sino otro que se esconde en vosotros mismos
Aquel que sea consciente de su presencia queda liberado.

III

Si sois incapaces de alcanzar la totalidad por medio de tal fusión
Que duerme en vosotros como ascendencia y descendencia
Descenderéis del círculo, del fruto, al mundo objetivado de las dualidades.

Si la mujer es la objetivación del sueño de Adán
Inclinados Uno sobre el Otro por la pasión, restituyen la unidad original.

Esto es por la transferencia y sublimación, que hace permanecer eternamente

La pasión enviada justamente hacia arriba
Pues no debemos renunciar a tan insuprimible tendencia
Ante el peligro que supone extirparla.

IV

Soy Lilith, la mujer estéril del paraíso, el Hermafrodita
Si el amor que me une a mí misma y a los otros
Quedase limitado el plano de los sentidos.
Sería como la caída en un nuevo y más grave empobrecimiento
Pues mientras los sentidos trabajan para la Muerte
En el camino de la aniquilación misma del cuerpo
Yo camino, dos, cuatro veces, en la sublimación que provoca Palingenesia
Soy pues, el hombre increado, el no-nacido, la no-vida.

V

Mi relación actual con los otros seres ya no es amor físico
Sino la sustitución que se realiza de la naturaleza sicofísica
Por la vibración metempsicótica o naturaleza divina
Soy el sueño 351 de las 1001 noches
Soy el año 702 de la Odisea Espacial de Stanley Kubrick
Soy, en fin, patrono de los ladrones.

ANTONIO ZAYA

LIENZO

A Cándido Camacho

Cuando la tierra se deshace y llora
en un amargo y suave desconsuelo
toda tu sinrazón se prende al vuelo
de esa palmera que, mecida, implora

una lágrima tuya. ¡Cómo dueles,
mi viejo corazón, amartillado
en un antiguo beso desvelado
que se hizo curva y luz en los pinceles!

¡Cómo duele el recuerdo! ¡Y cómo viene
esta tarde el azul del mar amante
a posarse en los ángeles desnudos...!

Junto a la playa el alma se entretiene
soñando con un lienzo espejeante
lleno de labios, labios, labios mudos.

SANTIAGO CASTELO

Uno de nosotros contará
la historia cansada
Entonces existirá eso que llaman tabú
las gentes del pueblo:
La voz de los cuerpos!

Es Cándido haciendo rasguños
a la utopía.

Carlos Pulido Gómez

DE LA EMANCIPACION SIN OBJETO

A Cándido Camacho

Su hora puntero hiende la granada
perfora asaetea
eréctil vector sebastián
flecha descarnado hueso
huesos de un barco de carne naufragado en el pecho de las algas
este tiempo de plástico se ha vuelto sobre mí
gabardina abierta exhibicionista mostrando el hueco lleno
una granada del poder derrama semillas degeneradas prolíficas
sebastián clepsidra de la sangre
qué inútil apuntar contra el reloj la arena vertida ya no cuenta
ni los granos del engranaje desarticulado
ni las manos
tu cuerpo pende de otros punteros
otras señales
tómalo todo sebastián su perfil
agua óleo ámbar especias
toda presencia
– blanda corrupción
cede al único posible inflamado
nave líquida atravesada a nado por tus manos
atempera la sangre sebastián
no soples sobre la quietud cambiante de las dunas
rueda dentada girófaga tenue presión de los dedos
exploradores aventureros
siempre las flechas
su sombra hiere
el gesto

signo escarbado en la claridad
melena árbol médano río filmico amanecido cristal
anterior a la luz
esenciales especular
reverdecen en el tronco milimétrico
las hojas lumínicas
piénsalo
ramas callados milagros
sólo el aliento imperceptible de la muerte escapa al espejo
abre el sumidero de plata de mercurio
pantalla entornada del universo
verás si miras tus ojos clavarse como arpones de hielo en el vórtice del
iris
atento silencio te aguarda
someter es ahora y suspender la esfera creada
seccionando el pomo partiendo la semilla
que buscará mutilada su mitad incansable
su mitad
picotea el ave mitológica extrae una píldora nutricia
una sola entre sesenta trescientas sesenta miles
indígena robado a su tribu
esclavizado paralelo en la estructura fija
apenas una gota una vírgula escapada del entumecimiento
nadadora húmeda
pudo mesar la crecida
transmitir el pacto térmico madurando el orden
muta reproductora
enfrentada en la superficie a la matriz vítrea
– la granada del método
alejada su redondez tribal del pasmo circulatorio
el barco de la piel surca un engaño
(de agua o de metal lo mismo pesa el reflejo)
silencio sebastián el aire fluído
desgarra
cubre la galería de la sombra
sobrenadada
 compendio anular galáctico y quieto
agazapada en la noche de baúl
 como la vara que florece.

Carlos Gaviño

CANDIDO CAMACHO



Cronología

- 1952 Nace en Tazacorte (La Palma).
- 1960 Realiza sus primeros cuadros al óleo.
- 1963 Estudios de Bachiller y Preu.
- 1970 Estudios, durante tres años, en la Escuela de Bellas Artes de Sta. Cruz de Tenerife.
- 1973 Fija su residencia en La Palma, donde ha realizado toda su obra.

Exposiciones individuales

- 1973 Cripta Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).
- 1976 Sala Conca (La Laguna, Tenerife).
- 1977 Sala Conca.
- 1979 Sala Conca.
- 1980 Galería Balos (Las Palmas de Gran Canaria).
- 1981 Sala Conca.
- 1982 Galería del Naviglio (Milán, Italia).
- 1983 Sala de Arte y Cultura de la Caja de Ahorros (La Laguna, Tenerife).

Exposiciones colectivas

- 1965 Colectiva de pintores palmeros (Tazacorte, La Palma).
1967 1er. Certamen juvenil de Arte (Casa del Brasil, Madrid).
- 1976 Colectiva Arte español (Sala Conca, Tenerife).
- 1977 Colectiva Arte canario (Guadalupe. Galería Balos, Las Palmas de Gran Canaria).
- 1978 Tenerife XX (Casona Gourie. Las Palmas de Gran Canaria).
Colectiva Centro de Arte y Cultura Convento de San Francisco (Garachico, Tenerife).
1ª Semana cultural canaria (Santa Cruz de Tenerife).
5 artistas canarios (Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife).
- 1979 Colectiva Sala Conca (La Laguna, Tenerife).
Colectiva Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife).
«Tocador de Arte» de Papeles Invertidos. Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife.
- 1980 Exposición Generación de los 70. Aniversario Sala Conca. (Tenerife).
Exposición Colectiva «Fiestas Lustrales de la Bajada de la Virgen» (Santa Cruz de La Palma).
- 1981 Arte Actual de Canarias. Casa-museo Colón (Las Palmas de Gran Canaria).
Centro Cultural Asuncionistas, Homenaje al PERI (Santa Cruz de Tenerife).
IV Semana Cultural Sala Conca (La Laguna, Tenerife).
12 pintores. Sala Círculo XII (Santa Cruz de Tenerife).
- 1982 Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife).
Colectiva, Los Lavaderos (Santa Cruz de Tenerife).
«Joven Arte Canario ACAAC».

Museos, Fundaciones y colecciones

Museo Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).
Colección Conca.
Colección Gerhard Nieter (Alemania).
Colección Espinosa Afonso (Tenerife).
Colección Pinto Trujillo (Tenerife).
Colección Renato Cardazzo (Milán).
Colección Westerdahl (Tenerife).
Colección Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife.
Y otras colecciones privadas de Venezuela, Madrid, Alemania y Canarias.

Editado por el servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros
y M.P. de Santa Cruz de Tenerife

CATALOGOS

Francisco Borges Salas	Temporada 1973-74	Octubre	1973
Pedro de Guezala	Temporada 1975-76	Octubre/Noviembre	1975
Angel Romero Mateos	Temporada 1976-77	Octubre/Noviembre	1976
Gonzalo González	Temporada 1982-83	Septiembre/Octubre	1982
Ramón Díaz Padilla	Temporada 1982-83	Noviembre/Diciembre	1982
Abel Hernández	Temporada 1982-83	Diciembre	1982
Cándido Camacho	Temporada 1982-83	Enero	1983

CAJA GENERAL DE AHORROS
y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife

OBRA SOCIAL Y CULTURAL
Sala de Arte y Cultura de La Laguna
II-29 ENERO
1983